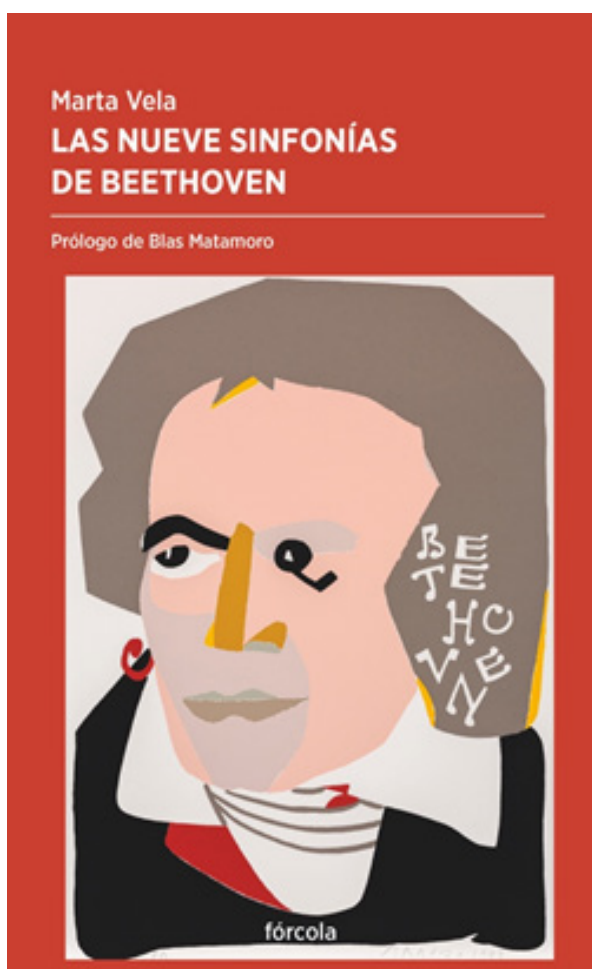


RECIBIDO: 23/10/2020

ACEPTADO: 14/11/2020

EL DISCURSO DE LA SINFONÍA COMO ELEMENTO SIMBÓLICO: RESEÑA DE *LAS NUEVE SINFONÍAS DE BEETHOVEN* DE MARTA VELA FÓRCOLA EDICIONES (2020)

Montiel Seguí
Universitat de València



Fórcola Ediciones, 2020
ISBN 978-84-17425-50-0
224 p. (+24 p. color)

Las nueve sinfonías de Beethoven, publicado por Fórcola (2020), con proemio de Blas Matamoro, es un singular libro escrito por Marta Vela donde, por primera vez, se presenta un estudio sobre Beethoven alejado de las monografías biográficas, dirigido al ámbito musical de manera novedosa desde lo simbólico y su exégesis, desentrañando la mentalidad y sentimientos de una época y su encarnación en la obra sinfónica del genio de Bonn, concebida sobre los valores republicanos de libertad, igualdad y fraternidad.

En el capítulo I, *Apuntes sobre la sinfonía clasicista*, un prolegómeno fundamental, discurre la conformación histórica de la orquesta, desde sus orígenes acústicos y espacialidad física estructural. Con imágenes infográficas de las plantillas instrumentales junto al cuerpo del texto, en claro progreso histórico, se explica, concluido el período Barroco, la incipiente definición de las dos familias instrumentales de la orquesta clasicista, cuerda y viento, hasta una cierta

estabilidad y homogeneidad sonora, tras los perfeccionamientos e innovaciones de la agrupación de Mannheim o *Hofkapelle*, que consolidaron la orquesta de empaque clásico.

De tal manera, continuando en el capítulo II, *Beethoven y la sinfonía*, Vela dirige nuestra mirada a las circunstancias que envolvieron la creación de las nueve sinfonías, las de un músico asentado en la tradición formal del clasicismo sinfónico de Haydn y Mozart, asolado en la estructura tripartita de la sonata que Beethoven ampliaría con largas codas, en su condición de orquestador con limitaciones mecánico-acústicas disímiles de las necesidades de extensión de su imaginación sonora que, pese a todo, no le impidieron conseguir un volumen sonoro mediante la superposición de distintas capas armónicas, con una expansión tímbrica y una dimensión armónica hasta entonces inauditas, en una ansiada democratización de la orquesta que resonaba en su interior con la misma fuerza con la que deseaba un inane equilibrio jerárquico social.

De hecho, la capital vienesa a la que llegó Beethoven, a principios del siglo XIX, se distanciaba de la Viena imperial de sus dos grandes maestros predecesores, transitando hacia una sociedad burguesa post-napoleónica. Marta Vela narra –aportando extractos analizados de partituras y esquemas gráficos de orquesta–, cómo en la *Primera Sinfonía*, estrenada en 1800 –capítulo III, *Primera Sinfonía en Do mayor Op. 21*–, las ideas sonoras revolucionarias del autor, que nunca obvió la tradición, se dejaban entrever con planteamientos totalmente novedosos, desde la disonancia como protagonista, al inicio de la obra, hasta un empleo de los instrumentos de viento-metal articulados con fraseos y matices sin precedente, ideas que, como la autora aporta con fuentes de la época, la crítica recibió acostumbrada a la sonoridad de la orquesta vienesa, que contrastaba con la de las difíciles piezas de tocar escritas por Beethoven para unos instrumentistas en gran parte amateur.

Con esta sinfonía inicial, Beethoven conquistó la ciudad de Viena que, tras tres años asistirla, en el Theater an der Wien, al estreno de la *Segunda Sinfonía*, compuesta con una galopante sordera (capítulo IV, *Segunda Sinfonía en Re mayor Op. 36*). Las cartas presentadas por Vela en su estudio –por ejemplo, un fragmento del *Testamento de Heiligenstadt* (1802)–, aclaran el momento estético de un músico que abandona la actitud de sirviente o

gremial artesano, viéndose a sí mismo como individuo artista-autor, un músico *libre*, en el tránsito paradigmático hacia la Modernidad, pero aferrado a la tradición de creencia religiosa de un Dios existente como creador y único conductor de su imparable obra, subida a un barco con destino irrefutable a gran puerto, con la bandera ondeante de la virtud como símbolo sustentante de su dolor personal. Esta dualidad entre la vida y la muerte, entre el acervo y lo novedoso, subyace en su *Segunda Sinfonía* y se traslada simbólicamente a ella –y, con certeza, a todas las demás–. La tradición del estilo de las sinfonías de finales del siglo XVIII, con el empleo al inicio de la obra de la *obertura* francesa –ritmos punteados, *tempo* lento, figuración corta–, heredada de Haydn, no está exenta de modernidad en el empleo de flamantes coloridos tímbricos, conseguidos en la orquestación de la *Segunda*, que tintan el paisaje sinfónico con la bipolaridad, de nuevo, con guiño a Haydn, de las tonalidades homónimas Re mayor y Re menor, dualidad que reaparece en la *Cuarta Sinfonía* (Si bemol mayor–Si bemol menor). Sorprende el hallazgo, por parte de la investigadora, del motivo rítmico inicial de la *Novena Sinfonía* en una edad tan temprana de la obra sinfónica beethoveniana, y es que el músico de Bonn elaboraba las obras, a excepción de la Primera, “de dos en dos, bajo la premisa general de contraste, trabajando en un carácter completamente opuesto para cada una –*Segunda* y *Tercera*; *Cuarta* y *Quinta*; *Quinta* y *Sexta*; o, incluso, de tres en tres, como en el caso de *Séptima*, *Octava* y *Novena*–, de ahí la originalidad de cada obra, en una evolución musical no siempre lineal en sentido cronológico, que podría tomar como regresión” (Vela, 2020, pp. 27-28).

En este camino en la consolidación de la orquesta moderna, la construcción de la *Tercera* adopta un papel decisivo. De nuevo, en un viaje de vuelta a obras de Mozart (obertura de *Die Zauberflöte*) y con disposición de idénticas plantillas instrumentales a las de sus maestros, Beethoven expandirá por primera vez en la Historia de la música –y, por necesidad en el aumento de sonoridad–, la estructura tripartita de la forma sonata a una forma más grande en la coda, llevando al límite el registro de los instrumentos, con momentos de gran disonancia. Pero, en este quinto capítulo, *Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor Op. 55 “Heroica”*, Marta Vela descifra un misterio inscrito simbólicamente en la música notada por Beethoven en la partitura de este hito orquestal. Un enigma revestido de masa sonora orquestal cuya

hermenéutica está directamente relacionada tanto con el destino de Napoleón, como con el del propio autor. Con esta ductilidad orquestal, Beethoven dio forma sinfónica al sino en la *Quinta Sinfonía*, a partir de un motivo rítmico inicial que estructuraría –probablemente, de Haydn estudió el desarrollo–, transformado toda la obra de principio a fin, bajo, de nuevo, un acertijo en la ambigüedad inicial entre dos tonalidades relativas, Do menor y Mi bemol mayor. En la *Cuarta Sinfonía* nos lo dejó vislumbrar en el descenso melódico del intervalo de tercera en unísono para todos los instrumentos de cuerda, pero, en realidad, fue un motivo que aparecía en muchas de sus piezas, tal y como ha analizado la autora en muchos ejemplos, en obras de su primera etapa vienesa, a saber, en el segundo movimiento del *Trío para cuerdas Op. 3* y en el comienzo de la *Sonata para piano a cuatro manos Op. 6*; en composiciones anteriores al inicio del siglo XIX, como la *Sonata Op. 10 n.º 1* en Do menor, la misma tonalidad que la *Quinta* y el final del *Cuarteto Op. 18 n.º 5*, de mayor profusión rítmica; y en creaciones provenientes de la primera década del siglo XIX, como la *Sonata en Fa menor Op. 57* o el *Cuarto Concierto para piano y orquesta Op. 58*. En la monumental *Quinta Sinfonía*, paradigma de la música absoluta, la investigadora vuelve a encontrar un enigma formal al percatarse de una diferencia entre la fuente manuscrita original y su edición impresa. En suspenso dejamos al lector para la resolución del enigma, invitándolo a la lectura. En este sentido, no es casualidad que el motivo inicial dispuesto en el discurso orquestal de la *Sexta Sinfonía* –capítulo VII–, en un juego de dos bloques temáticos, se estableciera como célula, quedando claramente relacionado con el motivo del destino de la *Quinta*, ambos con un inicial silencio, con un calderón conclusivo en el cuarto compás, si tenemos en cuenta que ambas obras fueron concebidas al mismo tiempo. Pero, de nuevo, ese juego de dualidades que solía aflorar en Beethoven hacía emancipar a *La Pastoral*, su siguiente sinfonía, de la concepción de música absoluta de la *Quinta* a una premeditada y, por primera vez, conseguida a nivel sinfónico, música descriptiva, que dejaría la impronta más importante en el repertorio de los postreros sinfonistas de los siglos XIX y XX, y en la música programática de autores como Liszt, Mahler o Strauss.

Siguiendo con el concepto de Beethoven de proyectar varias sinfonías a la vez, el siguiente turno compositivo emparenta la *Séptima*,

la *Octava* y la *Novena*. En insistencia a esa coyuntura de contrastes –base estética del Clasicismo– y de correspondencias, el motivo inicial de la *Séptima Sinfonía* divergía del carácter individual de sus antecesoras con cuatro notas de idéntica duración en intervalos descendentes de cuarta –motivo similar halla Vela en la *Primera Sinfonía* de Mahler–. La condición marcial de la obra, como la de la *Tercera*, junto a su equilibrio sonoro, con plantilla instrumental básica como la de las sinfonías *Primera*, *Segunda* y *Cuarta*, le condujo a un éxito absoluto y, por el momento histórico-bélico, a ser considerado el compositor símbolo y “héroe nacional de los territorios alemanes”. Pero el éxito duró poco y, a pesar de que en el estreno de la *Octava Sinfonía* sonó el aclamado *allegretto* de la *Séptima*, no causó clamor entre el público asistente. Marta Vela infiere en esta obra una despedida al Clasicismo. En esta línea, el motivo inicial se presenta como signo de ese último retorno al mundo de la simetría, belleza y proporción de la antigüedad clásica, apareciendo al final del primer movimiento “en un ejercicio de coherencia interna también inédito” (Vela, 2020, p. 124), siquiera visto en la *Quinta*. Comenzada la *Octava* en un *tutti*, con una fuerza sonora hasta entonces nunca escuchada en sus sinfonías anteriores e inspirada en la *Sinfonía n.º 41 KV 551 “Júpiter”* de Mozart, a nivel estructural resulta asimétrica, ABB, pero equilibrada con dos bloques de *tutti* orquestal en un juego de contrastes. Pero la magnificencia de la masa orquestal, el paradigma sinfónico del siglo XX, iba a llegar con la siguiente sinfonía, que abriría el camino del monumentalismo posromántico. En los diez años que tardó en presentar su *Novena Sinfonía*, el mundo había cambiado y Viena consagraba sus aplausos a la obra de Rossini. Aun así, un incomprendido, arruinado y enfermizo Beethoven no sólo supo mantener las formas cuando conoció al compositor italiano, sino que, a diferencia de éste, confirió a la forma y a la estructura el principal eje de coherencia de la obra orquestal –ítem indispensable para comprender el hilo conductor del libro de Marta Vela–. Partiendo, de nuevo, como en la *Quinta* y la *Novena*, de un motivo inicial individualizado, esta vez imitativo, y una ambigüedad tonal *a priori*, simbólica como en la *Segunda* –sinfonía, recordemos, que llevaba implícito el tema principal de la *Novena* sobre el acorde de Re menor–, recostado en un gran colchón sonoro de trémolos, Beethoven organiza el discurso de la “obra orquestal más grandiosa jamás creada hasta el momento,

con la adhesión final de los coros y las voces solistas en la *Oda a la Alegría de Schiller*, que pregonaba a voz en grito el amor de Beethoven [...] por el conjunto de la humanidad" (Vela, 2020, p. 153).

Bien por amor o por admiración, la gran muchedumbre se agolpó en el funeral de un músico que había dejado inacabada su *Décima Sinfonía* –reconstruida orquestalmente por Barry Cooper–, irradiando en sus esbozos pinceladas propias de anteriores sinfonías, según analiza la autora en su *bonus track*, a saber, el empaque estético clasicista en bloques instrumentales contrastantes, cuerda y viento-madera –como en la *Segunda* y *Cuarta*–; ritmos punteados en el inicio temático junto a la ambigüedad tonal, como había ocurrido en la *Segunda* y la *Novena*; y el descubrimiento por parte de la investigadora del motivo melódico de la revolucionaria *Sonata Op. 13 "Pathétique"* en analogía con la *Décima*.

Diez grandes sinfonías, diez juegos del espíritu entre la tradición y la modernidad, conducidos en el exquisito y genuino libro sobre la música de Beethoven escrito por Marta Vela, concebido con la intersección del parlamento simbólico de las artes, ilustrado con abundantes ejemplos musicales, que incluye, en el centro del libro, un álbum icónico dividido en dos partes, por un lado, las láminas de las partituras de cada sinfonía, analizadas junto a didácticos dibujos de las plantillas instrumentales, y, por otro, una selección de manuscritos autógrafos del compositor y excelentes obras que han configurado la Historia del arte, como el enigmático lienzo de Danhauser sobre Liszt o las *vedute* topográficas de la Viena de Bellotto. En este confluir artístico, la portada del libro ilustra, siguiendo las tendencias plásticas del *Pop Art*, la obra *Beethoven* de Eduardo Arroyo (1992), autor que se revela en cierta correspondencia a la figura de Beethoven, un artista considerado el pintor más importante de la *Figuración Narrativa* en España, en búsqueda continua de su autenticidad e identidad cultural a través de sus propios planteamientos estéticos.